

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

65 | 2011

Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945

Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939)

Studio workers: employment practices and working conditions (1930-1939)

Morgan Lefeuve



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4439>

DOI : 10.4000/1895.4439

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

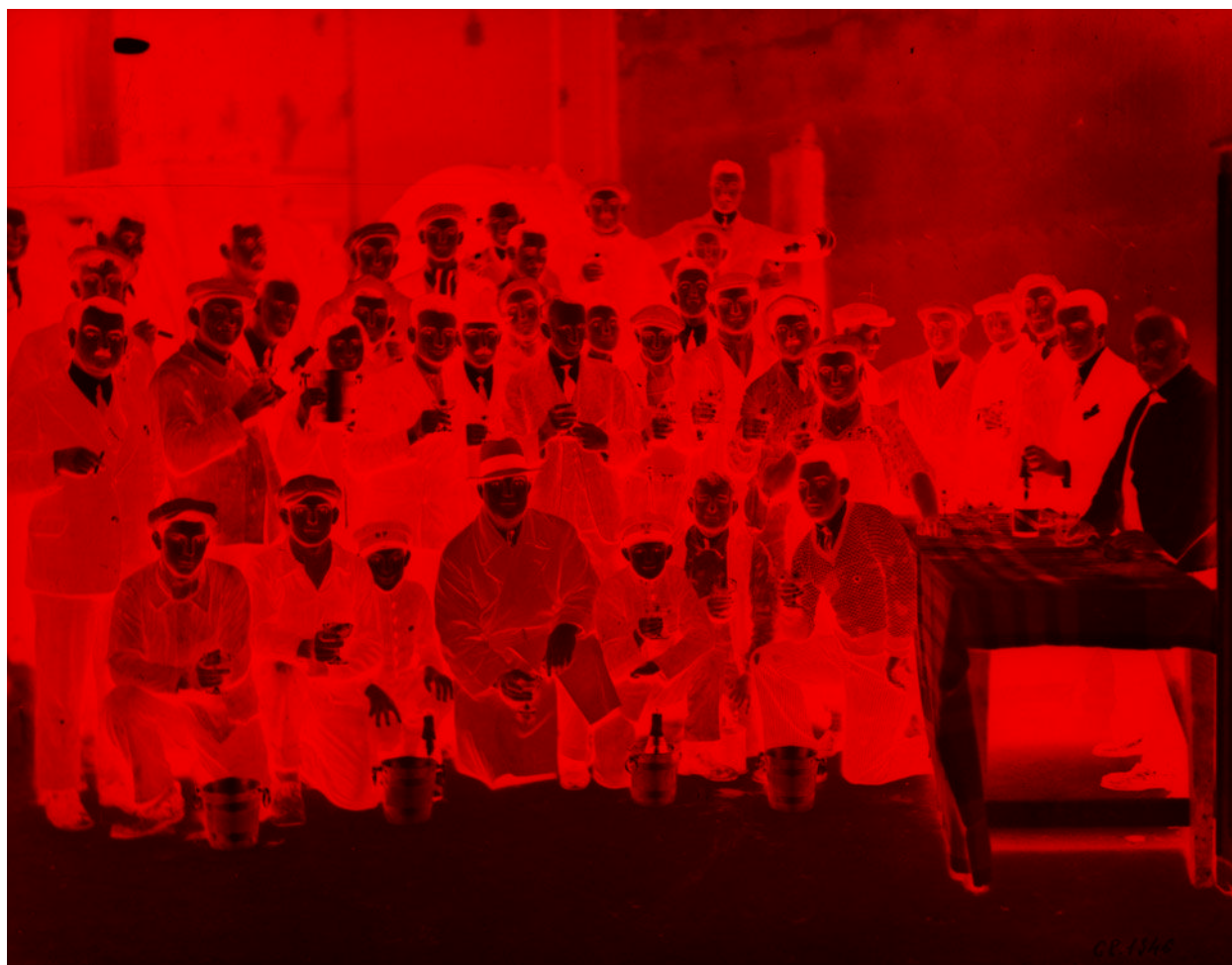
Pagination : 122-149

ISBN : 978-2-2913758-67-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Morgan Lefeuve, « Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 65 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4439> ; DOI : 10.4000/1895.4439



Atelier d'entretien du studio Paramount-Saint-Maurice, s.d.

Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939)

Par Morgan Lefeuve

Devenu, avec l'avènement du parlant, la clé de voûte du système de production, le studio suscite la curiosité du grand public et devient objet de tous les fantasmes. De Joinville à Billancourt, d'Épinay-sur-Seine aux Buttes-Chaumont les reporters et les curieux se pressent aux portes des studios pour essayer d'apercevoir quelque vedette ou tenter de pénétrer dans les « coulisses du 7^e Art ». « Usine à rêves » ou « temple mystérieux du cinéma » pour les uns, le studio représente plus prosaïquement, pour l'ouvrier ou le technicien du film des années 1930, son lieu de travail, son outil de production, soumis à des règles et des pratiques spécifiques. Comment y entre-t-on ? Selon quel type d'engagement ? Quelles y sont les conditions de travail ? Quelle est la proportion de travailleurs salariés et de « voltigeurs »¹ ? Autant de questions qui, bien que rarement évoquées, ont une réelle importance pour comprendre les enjeux économiques et les mouvements sociaux qui agitent l'industrie cinématographique durant cette décennie.

Sans chercher à définir un à un les métiers et les savoir-faire représentés au sein des studios, cet article se propose donc de poser un regard transversal sur l'ensemble des travailleurs des studios (ouvriers, employés et techniciens) afin d'analyser leurs modalités d'embauche et leurs conditions de travail durant la décennie 1930-1939. Si les débuts du parlant (1930-1932) constituent une période faste, permettant aux studios de développer leur activité et aux ouvriers et techniciens de trouver assez facilement un emploi, le rêve d'un *studio system* à la française semble prendre rapidement fin avec la crise des années 1933-1935, pour laisser place, à partir du printemps 1936, au temps des luttes sociales initiées par les ouvriers des studios pour défendre leurs métiers et réclamer un meilleur encadrement de leurs conditions de travail.

1930-1932 : un âge d'or pour les travailleurs des studios ?

Si la mise au point du film sonore par Gaumont est déjà ancienne et connaît de nombreuses variantes depuis le début du siècle², l'équipement généralisé des studios français n'est effectif qu'à partir de l'automne 1929. Mais paradoxalement, l'année 1929, bien que riche du point de vue des

1. Le terme de « voltigeur » est utilisé dans les années 1930 pour désigner les ouvriers et techniciens du cinéma passant d'un studio à l'autre au gré des besoins de la production.

2. Ces différentes étapes (depuis les « *portraits parlants* » de 1900 – le son, enregistré sur cylindre étant relié à l'appareil de projection du film –, jusqu'à la mise au point du procédé sonore « Gaumont Petersen et Poulsen ») sont détaillées dans l'ouvrage de Martin Barnier, *En route vers le parlant*, Liège, Éd. du Céfal, 2002.

innovations techniques, correspond à une période de vache maigre pour les travailleurs des studios. Semblant hésiter à s'engager sur la voie du film parlant, la production française est en effet au point mort et les studios tournent au ralenti³. Un premier bilan de l'équipement sonore des studios français, publié fin septembre dans *la Cinématographie française*, indique que seuls six plateaux (sur la quarantaine que compte l'Hexagone) sont équipés pour le parlant et ne disposent au total que de six appareils de prise de son⁴. Ce sous-équipement des studios français ne sera comblé que progressivement au cours de l'année 1930⁵, obligeant les producteurs à tourner leurs films à l'étranger⁶ et réduisant bon nombre d'ouvriers et techniciens au chômage technique. Néanmoins, le rattrapage s'opère rapidement et les studios français connaissent entre 1930 et 1932 un développement considérable. Jamais le nombre de studios en activité, les quantités de films tournés et de personnel engagé n'ont été aussi importants. Le passage au parlant se traduit en effet par d'importants travaux de construction et de modernisation des studios, mais également par la relance d'une politique ambitieuse de production des maisons Pathé et Gaumont et la création de nouvelles sociétés actives dans ce secteur tels la société des films Osso et les Établissements Braunberger-Richebé.

Si cette relance de la production s'accompagne de très peu de créations de nouveaux sites, la plupart des studios existants, parfois loués ou rachetés par de nouvelles sociétés de production, font l'objet d'une restructuration en profondeur. Qu'il s'agisse de petites structures de production comme à Neuilly, Épinay-sur-Seine ou Courbevoie⁷ ou bien de studios plus importants comme à Boulogne-Billancourt, aux Buttes-Chaumont ou à Joinville-le-Pont, on constate la même ébullition⁸. Partout on insonorise, on rénove, on agrandit. Au-delà des équipements techniques liés au film sonores, les studios doivent développer l'ensemble de leurs services afin d'accompagner au mieux la relance de la production. Ateliers de menuiserie, de mécanique ou de peinture, magasins de stockage des décors, salles de projection et de montage, loges, garages... partout de nouvelles constructions voient le jour, comme aux studios de Saint-Maurice où la Paramount bâtit quatre nouveaux plateaux et multiplie par dix la superficie des constructions sur ses terrains⁹. Mis à part quelques rares installations qui ne survivront pas au

3. *La Cinématographie française* du 15 juin 1929 (n° 554) publie ainsi en tête de sa rubrique « Courrier des studios » le commentaire suivant : « Depuis six mois les producteurs français préfèrent la méditation au travail. Peu de films muets, pas encore de films sonores et parlants ! Quand se décidera-t-on à travailler ? » p. 16.

4. Pierre Autré, « Où en est l'équipement sonore des studios français ? », *la Cinématographie française*, n° 569, 28 septembre 1929, p. 34.

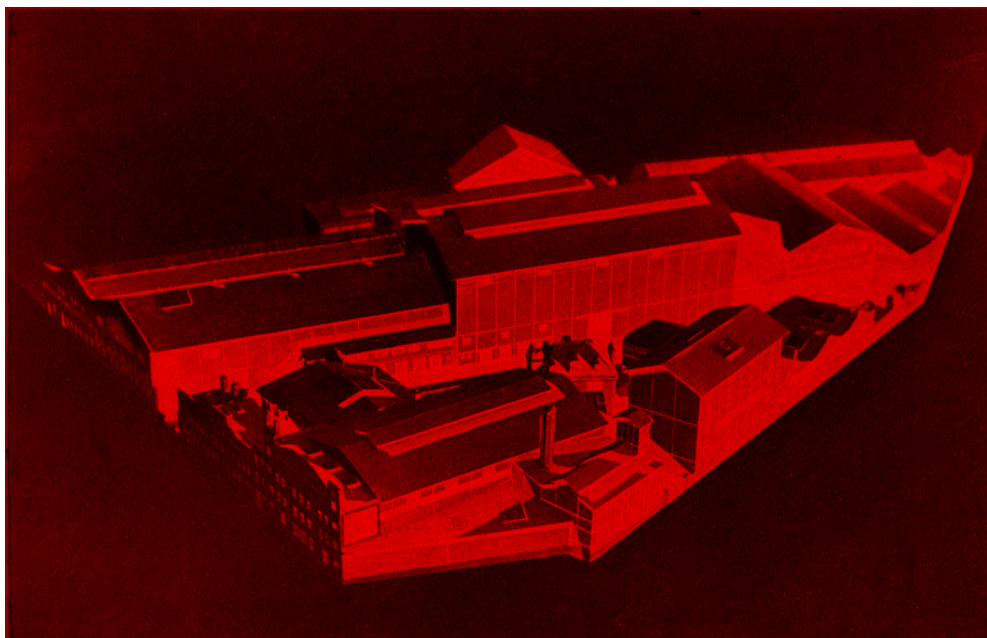
5. À la fin de l'année 1930, 38 plateaux (soit la quasi totalité) sont équipés pour le tournage de films parlants.

6. Présenté comme le premier « film français 100 % parlant », *les Trois masques* d'André Hugon est ainsi tourné à Londres, et sort sur les écrans français le 1^{er} novembre 1929.

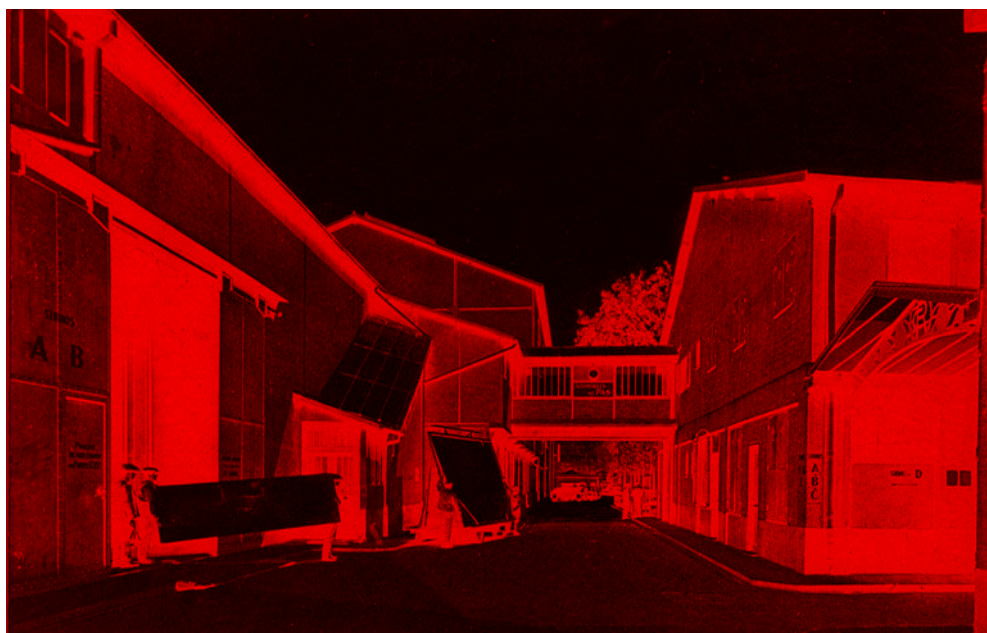
7. Un seul plateau pour les studios de la Nord Film à Neuilly (anciens studios Gaston Roudès), deux plateaux pour les studios de la rue du Mont à Épinay exploités par la Société des films sonores Tobis à partir du 1^{er} avril 1929 et un plateau dans les nouveaux studios construits par le producteur Jacques Haïk à Courbevoie.

8. Trois plateaux dans les studios de Boulogne-Billancourt exploités par les Établissements Braunberger-Richebé, cinq plateaux dans les établissements Gaumont de la rue de la Villette et six plateaux dans les studios Pathé-Natan de Joinville auxquels ils faut ajouter les deux plateaux de la rue Francoeur.

9. La superficie des studios et bâtiments annexes passe en effet de 2 000 à 20 000 mètres carrés en l'espace d'une année.



Les studios Pathé-Natan à Joinville-le-Pont – vue générale. Photographie : Harand.



Les studios Pathé-Natan à Joinville-le-Pont – une des cours intérieures. Photographie : Harand, Cartes postales éditées par C. Gautron (Paris). Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé / fonds M. Gianati

bouleversement du passage au parlant¹⁰, la plupart des studios français connaissent donc à partir de 1930 un regain d'activité considérable. Sans atteindre le niveau des studios Paramount (une soixantaine de films par an entre 1930 et 1932¹¹) le rythme des tournages est partout en forte augmentation.

Afin de se doter du personnel nécessaire au bon fonctionnement de ces infrastructures modernisées, les studios mènent une politique d'embauche massive. Personnel administratif, employés préposés à l'entretien des locaux et du matériel, ouvriers attachés à la construction des décors, techniciens renommés ou ingénieurs hautement qualifiés, les studios recrutent à tous les niveaux, pour l'ensemble de leurs services. Les chiffres concernant le personnel employé dans les studios sont malheureusement – comme pour toutes les branches de l'industrie cinématographique des années 1930 – parcellaires et très incertains. Si le rapport présenté par Guy de Carmoy au Conseil national économique en juillet 1936 évoque le chiffre de 1 000 « salariés permanents » – toutes catégories confondues – pour l'ensemble des studios¹² et le SGTIF celui de 1 500 « ouvriers »¹³ pour cette même année 1936, aucun chiffre global n'est disponible pour le début de la décennie. Ces chiffres nous donnent néanmoins un ordre de grandeur et mettent en évidence l'étroitesse du marché de l'emploi pour les travailleurs des studios. Dans un tel contexte, on imagine aisément que l'installation de la Paramount à Saint-Maurice qui – selon la presse – emploierait plus de 250 salariés permanents en juillet 1930¹⁴, constitue un événement majeur en terme de création d'emplois. Les fiches du personnel de la société Pathé, indiquant la date d'entrée de chaque travailleur dans l'entreprise, attestent de ce dynamisme des studios en matière d'embauche, faisant apparaître un pic des recrutements dans la deuxième moitié de l'année 1930. Il est en outre intéressant de noter que la majorité des ouvriers embauchés dans les studios Pathé durant la période 1930-1932 à des postes peu qualifiés n'appartenaient pas, avant cette date, à l'industrie du cinéma, et exerçaient même, pour certains, un métier sans aucun lien avec leur nouveau poste. On recense ainsi parmi les nouveaux électriciens des studios de Joinville : un ancien employé de la Société Parisienne des chemins de fer et

10. On recense un nombre assez important de très petits studios (ne comprenant qu'un seul plateau et un équipement modeste) qui, n'ayant pas les moyens d'investir pour renouveler leurs équipements, cessent toute activité avec l'arrivée du film parlant : les studios de Montreuil occupés par la société Albatros, le studio des Cigognes dans le 19^e arrondissement, le studio d'Alex Nalpas rue Lepic dans le 18^e, le studio des Lilas ou encore le studio Carras de Nice, abandonné par Gaumont, pour n'en citer que quelques-uns.

11. En prenant en compte toutes les versions d'un même film ainsi que les très nombreux courts métrages, sachant que le rythme de tournage était en moyenne de deux semaines par version. Le film *Télévision* est ainsi tourné en huit versions, par huit réalisateurs différents entre le 22 septembre et le 29 décembre 1930. À titre de comparaison, les studios Pathé-Natan (Joinville + Francoeur) ou les studios Gaumont accueillent au maximum autour de 25 tournages par an à la même période.

12. *Rapport Guy de Carmoy*, publié au JO du 18 août 1936, pp. 635-658. Le tableau présenté au chapitre II consacré aux industries techniques répartit les salariés des studios de la façon suivante : 75 « employés supérieurs », 125 « employés de bureau » et 800 « ouvriers ». Concernant les studios, cette catégorisation ne semble pas très pertinente mais l'on imagine qu'il convient de faire entrer dans la catégorie « employés supérieurs » les administrateurs, chefs de services, directeurs de production, et techniciens de la production (chef opérateurs, chefs décorateurs, ingénieurs du son, monteurs, etc.).

13. Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Fonds de la Fédération Nationale du Spectacle : FNS-65J244 (Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du Film, courriers, circulaires et PV 1934-1985.)

14. « Que sont les studios Paramount de Joinville », *Comœdia*, juillet 1930, fonds Rondel, dossier RK 788 « studios (France) », BnF.

des tramways électriques, un imprimeur ou un « monteur de roues » chez Dollar¹⁵ ! Mais on trouve également des maçons ou menuisiers devenus machinistes, un interprète devenu peintre au pistolet ou un représentant de commerce embauché comme concierge des studios ! Au-delà de l'aspect anecdotique, ces informations confirment le fort besoin en main d'œuvre des studios, la formation étant assurée en interne, comme nous le verrons plus loin.

Mais les studios ne se contentent pas de recruter une main d'œuvre ouvrière abondante. Sur le modèle du *studio system* hollywoodien, les directeurs de studios français recrutent en grand nombre des techniciens, producteurs, réalisateurs et acteurs dès 1929. Fondé sur une industrie fortement intégrée, une organisation de la production hiérarchisée et structurée par départements, composé chacun d'un directeur et d'équipes permanentes, le modèle hollywoodien est en effet largement invoqué et s'impose comme la référence absolue. Chaque studio entend donc recruter les meilleurs artistes et techniciens et le fait savoir à grand renfort de publicité dans la presse corporatiste. Dès le mois de septembre 1929, Pathé-Cinéma, quelques mois après l'arrivée de Bernard Natan à la tête du groupe, annonce son programme de production et présente dans une luxueuse publicité la liste de ses vedettes sous contrats¹⁶. En novembre, c'est la Société des films sonores Tobis qui diffuse dans la presse, l'organigramme de ses studios d'Épinay, mettant en valeur les noms de ses techniciens les plus connus : René Clair et son frère Henri Chomette pour les metteurs en scène, Lazare Meerson pour le service décoration, Léonce-Henri Burel et Jean Bachelet pour les prises de vues, Hermann Storr et Waldemar Most pour le service prise de son¹⁷. Quant à la Paramount, un mois avant l'inauguration de ses nouveaux studios, elle publie dans *la Cinématographie française* un long article sur son organisation et son programme de production, illustré d'une trentaine de photographies de ses chefs des services techniques et administratifs, du personnel de la production, mais également des auteurs, metteurs en scènes et artistes récemment engagés¹⁸.

Suivant le modèle très hiérarchisé de l'industrie hollywoodienne, chaque chef de service a donc sous sa responsabilité, par l'intermédiaire d'assistants et de chef d'ateliers, une équipe complète de techniciens et ouvriers chargés non seulement de la réalisation des films tournés dans le studio, mais également de la bonne utilisation et de l'entretien du matériel entre les tournages. Ainsi Jacques Colombier, chef du service décoration des studios Pathé de Joinville, outre ses fonctions de chef décorateur, est également responsable de la gestion des stocks de décors, des équipes de constructions (menuisiers, stafeurs, peintres) et supervise l'ensemble des décors des films tournés dans les studios de Joinville, comme l'atteste sa signature précédée de la mention « vu par », apposée sur l'ensemble des factures du poste décor, dans les archives de production Pathé. De la même manière, le contrat de Lazare Meerson chez Tobis précise bien :

15. Constructeur de motos réputé, installé quai de la Marne à Joinville-le-Pont, soit à quelques centaines de mètres des studios.

16. *La Cinématographie Française*, n° 569, 28 septembre 1929. Les personnalités citées sont les suivantes : Jacques de Baroncelli, Raymond Bernard, Marco de Gastyne, Jean de Limur, Henry Roussel, et Maurice Tourneur pour les metteurs en scène ; Adolphe Menjou, Simone Genevois, Alcover, Renée Heribel, Jean Toulout et Conchita Montenegro dans la rubrique « artistes » ainsi que Léopold Marchand et Sacha Guitry pour les scénaristes.

17. *La Cinématographie française*, n° 574, 3 novembre 1929.

18. *La Cinématographie française*, n° 594, 22 mars 1930.

Vos fonctions seront celles de chef décorateur et comprendront notamment, la création des maquettes de décors, tant pour les films de notre production que pour les films produits par les clients de nos studios, la direction et la surveillance des ateliers de dessin, la direction et la surveillance de tous travaux de menuiserie, peinture, staffage, construction et enlèvement des décors et d'une façon plus générale de tout ce qui concerne la création et l'exécution des travaux de décoration à effectuer dans nos studios [...].¹⁹

Les techniciens ne sont pas les seuls à bénéficier de tels contrats : les réalisateurs et acteurs pouvaient également être embauchés à l'année, sans que soit nécessairement spécifié le nombre de films qu'ils s'engagent à tourner. Charles Vanel se trouve ainsi sous contrat chez Pathé entre 1930 et 1934, mais s'il apparaît dans neuf productions Pathé-Natan durant les années 1930 et 1931, il ne tourne sur la période 1932-1934 qu'un seul film pour cette maison : *les Misérables* de Raymond Bernard. Bien que ces contrats à l'année comportent généralement une clause d'exclusivité (le contrat de Charles Vanel pour l'année 1932 précise ainsi : « Pendant la durée de votre contrat vous nous devez l'exclusivité de votre nom et vous vous interdisez de paraître dans aucune production cinématographique sans notre autorisation »²⁰), des arrangements sont toujours possibles. Les archives de Charles Vanel contiennent ainsi plusieurs contrats dits « de cession » signés entre Pathé et d'autres maisons de productions, précisant les conditions, notamment financières, auxquelles Pathé s'engage à « prêter » son acteur²¹. De nombreux exemples illustrent l'élasticité de cette clause d'exclusivité et il n'est pas rare de voir des réalisateurs, sous contrat avec un studio, travailler pour un studio voisin. Sur le tournage de *la Merveilleuse journée*, dans les studios Pathé-Natan de Joinville, Yves Mirande, alors sous contrat avec le studio Paramount de Saint-Maurice, précise ainsi que « Monsieur Kane de la Paramount, a bien voulu [le] prêter à Pathé-Natan pour un film »²². La rémunération de ces contrats annuels varie bien évidemment en fonction du métier, de l'ancienneté mais également de la notoriété de la personne concernée. Engagée au forfait (20 000 Frs) pour le rôle d'Henriette dans *les Deux Orphelines* de Maurice Tourneur, la jeune Renée Saint-Cyr se voit ainsi proposer, suite au succès du film, un contrat annuel pour un montant de 100 000 Frs²³ tandis que la même année (1933), le contrat du déjà très populaire Charles Vanel se monte à 200 000 Frs!²⁴ Mais dans tous les cas, les cachets perçus à l'extérieur par ces acteurs sous contrat sont négociés par Pathé, qui encaisse 50 % de leurs montants.

Ces efforts de recrutement et de fidélisation de l'ensemble des travailleurs des studios s'accompagnent bien souvent d'une politique de formation en interne pouvant prendre une tournure quelque peu paternaliste, comme le montre l'exemple Pathé-Natan. Les cas d'ouvriers ou techniciens entrés sans

19. Médiathèque de la Cinémathèque française, fonds Lazare Meerson, lettre-contrat du 2 décembre 1930, cité par Jean-Pierre Berthomé dans *le Décor au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/L'Étoile, 2003, p. 178.

20. BnF, département Arts du Spectacle, fonds Charles Vanel, 4°-COL-56 (6).

21. Il s'agit notamment des films *Dainah la Métisse* de Jean Grémillon (1931, prod. GFFA), *le Grand jeu* de Jacques Feyder (1933, prod. Les films de France) et *le Roi de Camargue* de Jacques de Baroncelli (1934, prod. Général Film).

22. Article de Jean Vidal « Promenade de printemps à Joinville », *Pour vous*, n° 187, 16 juin 1932, p. 6.

23. BnF, département Arts du Spectacle, Fonds Renée Saint-Cyr, 4°-COL-103 (1).

24. Fonds Charles Vanel, 4°-COL-56 (7).

qualification ou presque et ayant appris leur métier « à l'école du studio » sont en effet extrêmement nombreux. L'exemple célèbre de Max Douy, entré à 16 ans au studio Pathé comme « grouillot » chargé d'inventorier le stock des décors et qui y fera ses premières armes comme dessinateur, puis assistant sous la direction des décorateurs de la maison (Jacques Colombier, Robert Gys, Lucien Aguetand, Jacques Krauss et Pierre Kéfer, tous engagés à l'année), n'est pas un cas isolé²⁵. Henri Alekan, après avoir suivi les cours de l'Association Philomatique, ainsi que ceux dispensés par l'Institut d'Optique de Paris²⁶, débute sa carrière en 1929 aux studios de Billancourt officiellement comme « deuxième assistant opérateur » sur le court métrage de Claude Heymann et Jean Milva *Deux balles au cœur*. Cette première expérience est surtout l'occasion pour l'aspirant opérateur de prendre contact avec le métier et le travail en studio où il est tour à tour assistant, accessoiriste, figurant et caddie, son statut de « deuxième assistant » ne lui permettant pas encore d'approcher la caméra!²⁷ Pierre Braunberger, directeur des studios de Billancourt évoque, dans ses mémoires, ces années de formation du jeune Alekan auprès des chefs opérateurs chevronnés de la maison, Théodore Sparkuhl et Roger Hubert, en précisant qu'à ses débuts, Alekan « n'était pas encore opérateur, ni même assistant. Il faisait des petits travaux, tirait des câbles, portait des magasins de pellicules ». Avant d'ajouter : « Intelligent comme il était, il a appris, auprès de Sparkuhl et Roger Hubert, les rudiments du métier qu'il allait si bien exercer plus tard »²⁸. Le studio est donc dans cette période d'intense activité, un lieu d'expérimentation, d'apprentissage et de transmission des habitudes et des savoir-faire de tous les métiers spécifiques au cinéma pour lesquels il n'existe alors aucune formation ou presque. Mais le studio est également souvent perçu comme un cocon rassurant, un espace de travail à dimension humaine où tout le monde se connaît et au sein duquel se créent des amitiés professionnelles solides. Le même Henri Alekan, évoquant ses premières années à Billancourt écrit ainsi : « J'aimais tant ce studio que j'envisageais sérieusement d'acheter, dans le cimetière contigu, une concession à perpétuité : ainsi, jusque dans ma dernière demeure, je resterai proche de ce cinéma qui, j'en étais sûr, allait être ma vie »²⁹. Sans aller jusqu'à cette extrémité, de nombreux techniciens ayant fréquenté les plateaux au début des années 1930 évoquent volontiers un cadre de travail convivial et bienveillant. Jean-Paul Le Chanois se souvient ainsi de son arrivée dans les studios Francoeur en 1933 où il débuta comme chef de plateau, totalement inexpérimenté : « Je reste touché par l'extrême gentillesse des chefs de service que j'ai connus, déjà maîtres de leur métier, qui ne

25. Max Douy a maintes fois raconté ses débuts et son apprentissage du métier au sein des studios Pathé de Joinville, notamment dans son ouvrage : Max et Jacques Douy, *Décors de cinéma, un siècle de studios français*, Paris, Éditions du Collectionneur, 1993.

26. L'Association Philomatique, dirigée par M. Mayer, directeur des Établissements Pathé-Cinéma, proposait, en plus des cours du soir consacrés à la théorie, une série d'ateliers pratiques le dimanche après-midi (visites des Usines et des studios, ateliers de prises de vues en plein air et en intérieur). Voir Henri Alekan, *le Vécu et l'imaginaire, chroniques d'un homme d'images*, Paris, La Sirène, 1999, pp. 12-13. Ainsi que la thèse de Priska Morrissey, « Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prise de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926) », sous la direction de Jean A. Gili, Université de Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2008, pp. 444-447.

27. Henri Alekan, *op. cit.*, pp. 12-13.

28. Pierre Braunberger, *Cinéamémoire*, Paris, CNC/Centre Georges Pompidou, 1987, p. 78.

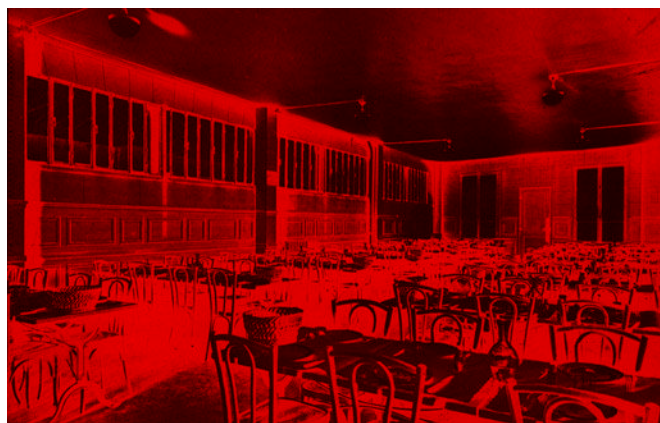
29. Henri Alekan, *op. cit.*, p. 14.



Salle à manger des vedettes et des metteurs en scène.



Salle à manger des petits rôles et opérateurs.



Salle à manger du personnel et de la figuration.

Studios Pathé-Natan à Joinville-le-Pont, photographie : Harand, cartes postales éditées par C. Gautron (Paris). Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé/ fonds M. Gianati et coll. Cinémathèque française.

m'ont jamais témoigné ni mépris, ni ironie désagréable»³⁰. Dans le même registre, la correspondance de Lazare Meerson, en 1936-1937, avec Georges Jouanne, administrateur des studios Tobis d'Épinay et avec son ancien assistant Alexandre Trauner, laisse clairement transparaître une nostalgie de ses années passées dans les studios de la rue du Mont. Meerson, alors «exilé» à Londres, s'enquiert au détour d'une phrase de ses anciens collègues ou de l'activité des studios et n'omet jamais de transmettre ses amitiés au personnel encore présent³¹. Ce fort sentiment d'appartenance à un studio, particulièrement marqué dans ces années de grande stabilité de l'emploi, est d'ailleurs souvent encouragé par les dirigeants du studio eux-mêmes qui soutiennent les manifestations sportives ou festives destinées à renforcer les liens entre le personnel et la direction. Ce désir d'encadrement des loisirs, selon le modèle paternaliste de la grande industrie, est particulièrement poussé chez Pathé, qui organise chaque année une grande fête du personnel (regroupant les salariés des studios et des usines) avec buffet, bal et élection de la « Reine Pathé-Natan » de l'année. Qu'il s'agisse de services destinés à faciliter le quotidien des employés (restaurant du studio, pouponnière) d'infrastructures de loisirs (stade et piscine mis à dispo-

30. Jean-Paul Le Chanois, *le Temps des cerises*, Lyon/Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1996, p. 61.

31. Fonds Lazare Meerson, 29 B1 et 34 B11.

sition de la très active « association sportive Pathé-Natan ») ou d'associations culturelles tel le fameux « Jazz Pathé-Natan » : tout est mis en œuvre afin de développer une sociabilité professionnelle et renforcer ainsi le sentiment d'appartenance à une entreprise prestigieuse dont le studio constitue l'un des fleurons.

Au-delà de l'image d'Épinal...

Si les premières années du parlant constituent effectivement une période faste pour l'ensemble de la production cinématographique et par conséquent pour les employés des studios, il convient néanmoins de ne pas enjoliver la réalité de cette période en l'analysant à travers le prisme déformant de la crise qui vient frapper le cinéma français dès la fin de l'année 1932. Certes, le travail ne manque pas et les studios offrent à certains une stabilité professionnelle enviable, mais il existe des disparités fortes entre les différentes catégories de travailleurs des studios.

Même durant cette période d'euphorie qui accompagne les premières années du cinéma parlant, le travail en studio reste une activité intermittente. Si l'on prend comme exemple l'année 1932, qui correspond au pic de production de la décennie, avec 157 longs métrages produits, on constate en effet que les studios français sont loin de tourner en continu. Les installations les plus modestes ne parviennent pas, malgré ce contexte porteur, à remplir leur calendrier, et leurs locaux restent la plupart du temps déserts. Ainsi, les studios Photosonor, récemment construits quai de la Seine à Courbevoie, ne réalisent en cette année 1932 que sept courts métrages, étalés sur huit semaines de tournage. De leur côté, les structures de taille moyenne comme les studios Haïk de Courbevoie, ou Tobis à Épinay, enregistrent également en cette année 1932 de longues semaines de fermeture³². Il est plus surprenant de voir que même les grands studios connaissent des périodes de fermeture conséquentes. Le calendrier des tournages aux studios Pathé-Natan de Joinville laisse ainsi apparaître onze semaines sans tournage dont six de fermeture totale³³. Cette intermittence de l'activité pèse directement sur les conditions de travail et les revenus de la plupart des employés des studios. En effet, si certains techniciens, chefs de services ou acteurs bénéficient d'un contrat annuel les mettant à l'abri de ces fluctuations, la majorité des ouvriers et techniciens ne bénéficient que de contrats à la semaine (voire à la journée dans certains cas) ce qui les rend totalement dépendants de l'activité des studios. Ainsi Mme Roussin, habilleuse au studio Pathé de Joinville, interrogée en 1933 par une journaliste de *l'Image* sur ses conditions de travail et de rémunération précise : « Le métier est bon. Évidemment on ne travaille pas toujours. Quand on ne tourne pas on ne nous paye pas. Mais c'est rare ici. Aussi n'y a-t-il pas à se plaindre. Ça va »³⁴. Même en cette période de forte production, le quotidien des travailleurs des studios est donc fait d'embauches succes-

32. La presse ne signale ainsi aucune activité dans les studios de Jacques Haïk durant les mois de janvier et février, et une à deux semaines d'interruption des tournages aux mois de mai, juillet, août, septembre et octobre. Les studios Tobis sont quant à eux fermés du 15 février au 5 mars, puis trois semaines en avril, deux semaines en septembre et une semaine en décembre.

33. On dénombre huit semaines de fermeture chez Gaumont (studios des Buttes-Chaumont) et quatre semaines chez Braunberger-Richebé à Billancourt.

34. Didy Gluntz, « Les petits métiers féminins au studio », *l'Image*, 18 août 1933, coll. Rondel, dossier RK 817, « personnel technique », BnF.

sives, de contrats plus ou moins longs, entrecoupés de périodes de chômage (non indemnisées), comme le confirment les fiches du personnel de Pathé-Cinéma. Ces fiches indiquent en effet, sous la rubrique « compression », les entrées et sorties successives des employés. Alphonse Rocher, électricien, entré le 13 août 1931 alors que l'activité des studios bat son plein (jusqu'à quatre tournages simultanés durant les mois d'octobre et novembre), est débauché le 15 janvier 1932 puis réembauché le 15 avril, ces trois mois de chômage correspondant à une période creuse, durant laquelle aucune production importante n'est entreprise, les studios étant totalement fermés plusieurs semaines³⁵. Même si l'on constate que la plupart des ouvriers sont réintégrés à leur poste et à des conditions identiques après quelques jours ou semaines de chômage, leur situation reste très précaire. Une production repoussée de quelques semaines, un tournage annulé, et c'est immédiatement le chômage technique, mettant bien souvent le travailleur dans une situation financière délicate étant donné le faible niveau des salaires. Durant ces années 1930-1932, la relative stabilité de l'emploi de la majorité des travailleurs des studios est liée par conséquent au dynamisme de la production bien plus qu'à des contrats avantageux ou un statut protégé.

Il faut d'ailleurs relativiser l'importance des contrats annuels dont auraient bénéficié certains techniciens et acteurs, parfois hâtivement estampillés « vedette Pathé-Natan » ou « réalisateur Paramount ». Il est en effet fréquent qu'un technicien, réalisateur ou comédien travaille de manière préférentielle dans un studio, sans qu'aucun contrat de longue durée ne l'y engage. C'est le cas de Raimu qui, entre 1932 et 1935, a tourné tous ses films³⁶ dans les studios Pathé-Natan, sans avoir signé aucun contrat d'exclusivité avec la firme³⁷. La fidélité des techniciens à un studio s'explique bien souvent par le poids des réseaux professionnels, des liens amicaux et des habitudes dans l'accès au travail qui conduisent à une reconduction des équipes à l'identique d'un film à l'autre. Mais cette fidélité *de facto* à un studio peut parfois être préjudiciable, laissant à penser, à tort, que tel technicien ou artiste bénéficie d'un contrat de longue durée avec une maison de production, alors qu'il n'en est rien. Ainsi Robert Arnoux, qui vient de tourner coup sur coup trois films pour la Paramount de Saint-Maurice se plaint dans *Pour vous* de la méprise des professionnels sur son statut :

Quelqu'un qui voulait l'autre jour m'engager me disait : *vous seriez mon interprète rêvé ; c'est dommage tout de même que vous ne soyez pas libre !* Je suis évidemment très flatté ajoute Robert Arnoux, que l'on me prenne pour un engagé à l'année, mais cet excès de gentillesse que l'on me témoigne se retourne contre moi.³⁸

Il convient enfin de préciser que la signature d'un contrat de longue durée n'est pas une assurance absolue contre le chômage et ne met pas nécessairement le travailleur à l'abri des difficultés. Les contrats non honorés ou rompus pour cause de difficultés financières de l'employeur sont fréquents. Marcel L'Herbier, dont les qualités artistiques et la réputation sont déjà bien établies lors du passage au parlant,

35. Archives de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

36. Sur les huit films tournés, six sont des productions Pathé-Natan et deux (*J'ai une idée* et *Minuit place Pigalle*) sont produits par la Société Parisienne des Films Parlants de Roger Richebé et tournés dans les studios Pathé de la rue Francoeur.

37. André Rossel-Kirschen, *Pathé-Natan, la véritable histoire*, Périgueux, Pilote 24 édition, 2004, p. 137.

38. « Studio et plein air », *Pour vous*, n° 177, 7 avril 1932, p. 14.



Studios Pathé-Natan à Joinville-le-Pont – l'atelier de menuiserie. Photographie : Harand, carte postale éditée par C. Gautron (Paris). Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé/fonds M. Gianati.

traverse à partir de la fin de l'année 1931 une période de deux années de chômage, alors même qu'il a signé un engagement avec la Société des films Osso pour la réalisation de trois films, deux seulement ayant été tournés³⁹. Relatant un entretien avec Adolphe Osso, L'Herbier constate, amer: « sans argent, sans trésorerie, sans espoir actuel de financement, il devait renoncer à réaliser immédiatement l'accord signé »⁴⁰.

D'une manière générale, le manque de réglementation en matière d'embauches, de salaires et de conditions de travail pèse lourdement sur les travailleurs des studios. En l'absence de formations spécifiques et de bureau de placement digne de ce nom, entrer au studio relève bien souvent d'un mélange de hasard, d'audace et de débrouillardise. Que l'on soit opérateur, régisseur ou figurant, c'est la plupart du temps sur recommandation ou par l'intermédiaire d'une connaissance déjà introduite dans le milieu que l'on parvient à franchir ses portes. Fernand Trignol, chef de figuration chez Pathé qui fit ses débuts comme « conseiller technique du milieu » sur le film *Paris-Béguin*⁴¹, ou Henri Alekan faisant du porte

39. Il s'agit des deux adaptations des romans de Gaston Leroux *le Mystère de la chambre jaune* et *le Parfum de la dame en noir*, le troisième film prévu étant *la Comédie du bonheur*, que L'Herbier ne tournera qu'en 1940, coproduit par Discina et la Scalera Film de Rome.

40. Marcel L'Herbier, *la Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 203.

41. Fernand Trignol, *Pantruche où les mémoires d'un truand*, Paris, éditions Fournier, 1946, p. 103.

à porte chez tous les chefs opérateurs de Paris, avant de faire le tour des studios muni d'une carte de visite d'un critique de *l'Intransigeant*⁴², ne sont que quelques témoignages parmi tant d'autres qui illustrent bien le caractère aléatoire de l'entreprise. Mais une fois franchi ce premier pas, les conditions de travail dans ces « usines à rêves » sont loin d'être faciles. Qu'il s'agisse de la durée du travail, des conditions d'hygiène et de sécurité ou des salaires, la situation des travailleurs des studios n'est pas toujours enviable. Reprenant les doléances du syndicat général du film formulées au début de l'année 1934, le rapport de Maurice Petsche évoque ainsi ces conditions difficiles :

Le travail dans les studios est des plus pénibles pour tous. Il est quelquefois de dix, de douze et seize heures par jour. Les machinistes, peintres et électriciens travaillent le plus souvent la nuit. Les studios sont mal ventilés. La chaleur qui se dégage pendant les prises de vues est intolérable pour les hommes qui commandent les lampes près des passerelles. Ils sont brusquement soumis à de violents courants d'air provoqués par les ventilateurs qui aspirent l'air vicié. Les peintres des studios travaillent généralement au pistolet, on ne leur donne jamais d'antidote. [...] Les machinistes travaillent constamment dans la poussière des décors. À tous ces travailleurs une consolation, le chômage périodique, car ils ne travaillent pas plus de deux cent jours par an.⁴³

Du machino à la vedette engagée à l'année, de l'électricien de plateau au chef opérateur réputé, les statuts, les conditions de travail et les rémunérations varient considérablement, mais quelle que soit leur position, tous les travailleurs des studios sont soumis de la même manière aux variations des rythmes de travail. Tous connaissent des périodes d'intense activité suivies de longues semaines de chômage. Tous endurent le travail de nuit, les dimanches au studio et les horaires fluctuants, conscients que, du bon vouloir d'un producteur ou d'un directeur de studio, dépend leur avenir ; et si ces premières années du parlant sont perçues comme une période prospère, il s'agit d'une prospérité bien fragile.

1933-1935 : La fin du rêve d'un *studio system* à la française

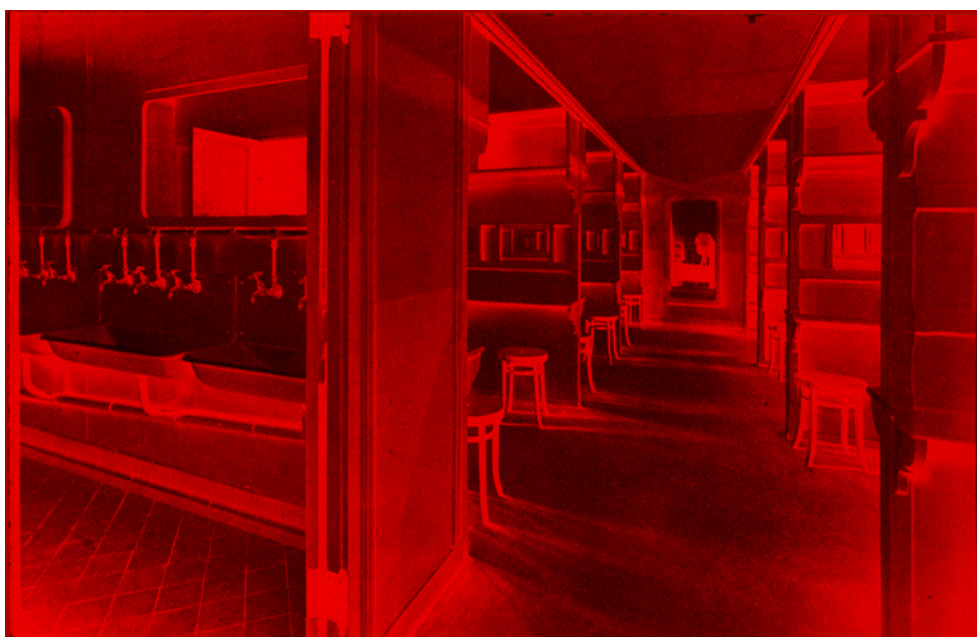
Dès la fin de l'année 1932, la production française marque des signes d'essoufflement et le rythme des tournages de certains studios commence à diminuer. De vingt longs métrages en 1932, la production Pathé tombe à sept en 1933, six en 1934 et 1935 avant d'être totalement interrompue en 1936, suite à la déclaration de faillite du 2 décembre 1935. De son côté, la GFFA qui avait produit entre cinq et six longs métrages par an de 1931 à 1933, ainsi qu'un nombre important de courts métrages, arrête totalement sa production dès la fin de l'année 1933, avant d'être mise en liquidation judiciaire en juillet 1934. L'échec des deux plus importantes compagnies françaises de production enterre définitivement le rêve de créer une sorte de *studio system* à la française. Mais les firmes au Coq et à la Marguerite

42. Henri Alekan, *op. cit.*, p. 12.

43. Rapport de Maurice Petsche publié en annexe au procès-verbal de la séance du 28 juin 1935 de la Chambre des députés, numéro 5583, Session de 1935, pp. 7-8. Archives Nationales CE 115.



Une des loges de vedettes.



Une des loges de figuration

Studios Pathé-Natan à Joinville-le-Pont, photographe: Harand, cartes postales éditées par C. Gautron (Paris). Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé/fonds M. Gianati.

ne sont pas les deux seules dans la tourmente. Les maisons de productions de taille moyenne connaissent aussi de graves difficultés avant de cesser toute activité dès 1933. Les Établissements Braunberger-Richebé, qui avaient produit cinq longs métrages en 1930 puis six longs et sept courts métrages en 1931, ne produisent plus que deux films en 1932, avant la dissolution du tandem Braunberger / Richebé en 1933. On constate la même chute brutale de la production chez Osso et Haïk, dont la production passe d'une dizaine de films chacun en 1931 à respectivement zéro et un film en 1933. Par ailleurs, la Paramount française, qui avait tourné environ trois cents films dans les studios de Saint-Maurice entre mars 1930 et décembre 1932, arrête totalement sa production dès le début de l'année 1933⁴⁴. Pourtant la production française, si elle connaît un déclin relatif (157 films produits en 1932, 143 en 1933, 126 en 1934, 112 en 1935 et 116 en 1936), n'est pas réduite à néant par la disparition de ces principales maisons de production, grâce à l'activité des producteurs indépendants. Dès le mois de juin 1933, *la Cinématographie française*, sous le titre « Les indépendants travaillent », mentionne cette évolution majeure dans le tableau de la production française en ces termes : « À vrai dire les maisons qui travaillent ne sont pas les très grandes maisons. [...] Par contre les indépendants, producteurs tenaces et estimables s'attellent à l'accomplissement de buts difficiles à atteindre : de bons films de prix moyen »⁴⁵. Cette tendance à l'émiettement de la production française se confirme dans les mois qui suivent, comme l'indique le rapport Petsche de juin 1935 qui publie des chiffres éloquentes concernant le deuxième semestre de 1934 : sur un total de 86 films (tous métrages confondus), trois sociétés ont produit cinq films, une quatre, onze deux et 38 un seul film⁴⁶.

Pour autant, l'arrêt de la production des grandes maisons Pathé, Gaumont, Paramount, et Braunberger-Richebé ne signifie pas fermeture de leurs studios. Si le rythme des tournages se ralentit quelque peu chez Gaumont, aucune baisse d'activité n'est à déplorer dans les studios Pathé, qui accueillent entre 25 et 30 tournages par an sur toute la période 1930-1936⁴⁷. Plus étonnant encore, les studios de Billancourt améliorent leur taux d'occupation l'année même où la production des Établissements Braunberger-Richebé qui les exploitent commence à fléchir⁴⁸. Parmi les « grands studios », Saint-Maurice fait toutefois exception. Alors qu'ils représentaient, aux débuts du parlant, le pôle le plus actif (qualité des équipements, effectifs embauchés, nombre de films tournés, etc.), les studios de la rue des Réservoirs connaissent dès 1934, avec l'arrêt de la production Paramount, une chute brutale d'activité, passant d'une soixantaine de tournages par an en moyenne entre 1930 et 1932, à vingt-et-un en 1933 et huit en 1934⁴⁹. Les studios de taille moyenne pâtiennent également de la crise. À Épinay, Éclair et Tobis se replient sur des activités de doublage et de post-synchronisation tandis que les studios Haïk de Courbevoie arrêtent toute activité en 1935. La création de nouveaux studios (Studios de Neuilly et

44. La dernière production, *Un soir de réveillon* de Karl Anton, est tournée entre le 2 janvier et le 11 février 1933.

45. « La production française se reprend : pour 1933 on prévoit 125 films français », *la Cinématographie française*, n° 764, 24 juin 1933, p. 44.

46. Rapport Petsche, *op. cit.*, p. 5.

47. Il s'agit des longs métrages tournés dans les studios de Joinville et de la rue Francoeur.

48. Les studios passent de cinq longs métrages tournés en 1930, à dix-sept en 1932 et se maintiennent à une moyenne annuelle de seize films jusqu'en 1936.

49. Ce chiffre remontant légèrement par la suite : onze films en 1935 et seize en 1936.

studio François 1^{er}) ainsi qu'un regain d'activité dans quelques très petits studios viennent toutefois rééquilibrer un bilan loin d'être catastrophique au niveau national. Mais si la crise ne provoque pas l'effondrement redouté, l'arrêt de la production des grandes firmes et la multiplication des petites structures de production instaurent une dichotomie entre propriétaires et utilisateurs des studios, qui bouleverse en profondeur leur organisation interne et le quotidien de leurs employés.

Les propriétaires ou exploitants des studios ne produisant plus eux-mêmes de films, le principe de la location des studios, qui a toujours existé, se généralise, comme le montre l'exemple des studios de Joinville et Francoeur : le pourcentage des productions Pathé-Natan, qui représentaient autour de 50 % des films tournés sur la période 1930-1932, tombe à 23 % et 26 % en 1933-1934 et à zéro en 1935. Même constat à Billancourt où les productions Braunberger-Richebé atteignent 66 % et 79 % des films tournés en 1930 et 1931, mais seulement 11,5 % en 1932 et zéro l'année suivante. Même la Paramount, qui n'avait jamais eu recours à ce procédé, ouvre ses studios à la location à partir du printemps 1933 et le fait savoir par voie de presse⁵⁰. Ce nouveau mode d'exploitation a de multiples conséquences, à commencer par la disparition des contrats de location de longue durée : il était en effet fréquent qu'un producteur passe avec un studio un contrat de location l'engageant, non pas pour un seul film, mais pour une durée de plusieurs mois ou pour l'ensemble de sa production. Adolphe Osso signe ainsi avec Pathé, à partir de septembre 1930, plusieurs contrats d'une durée de six mois chacun pour la location de ses installations de la rue Francoeur⁵¹, devenant ainsi en 1931 le principal utilisateur du studio (huit des onze films tournés en 1931 rue Francoeur sont en effet des productions Osso, contre une seule production Pathé-Natan⁵²). À partir de 1933 ce type de contrat entre un producteur indépendant et un studio disparaît, modifiant l'organisation du travail entre les équipes fixes et le personnel embauché au film. Les contrats de location, qui incluaient l'utilisation de la main d'œuvre⁵³, permettaient en effet aux techniciens non salariés de se familiariser avec les habitudes et le personnel de chaque studio et de fournir ainsi un travail plus efficace. Changeant régulièrement d'établissement, les chefs décorateurs ou chefs opérateurs doivent désormais collaborer avec des équipes qu'il ne connaissent pas toujours bien et disposent d'équipements qui varient considérablement d'un studio à l'autre. Ces « migrations », qui concernaient davantage les acteurs et metteurs en scène, deviennent à partir de 1933 une pratique courante pour l'ensemble des travailleurs du film. Le phénomène, difficilement quantifiable pour les

50. Une annonce publiée dans *la Cinématographie Française*, n° 754, 15 avril 1933, p. 9, indique ainsi : « La nouvelle production française Paramount pour la saison 1933-1934 étant d'ores et déjà complètement achevée, plusieurs grands plateaux des studios Paramount de Saint-Maurice se trouvent de ce fait provisoirement disponibles en ce moment et peuvent être loués avec jouissance immédiate ». Suit un descriptif détaillé des équipements et services mis à disposition des producteurs intéressés. Bien que présenté comme provisoire, l'offre de location des plateaux de Saint-Maurice sera régulièrement renouvelée durant toute la décennie, la Paramount ayant cessé définitivement toute production en France et étant néanmoins locataire en titre des studios de Saint-Maurice jusqu'en 1938.

51. Archives de la Fondation Jérôme Seydoux – Pathé, dossier « Maisons de production ».

52. Pathé-Natan n'utilise ses studios que trois semaines (du 21 mars au 11 avril 1931) pour le tournage d'*Atout Cœur*, d'Henry Roussell.

53. Les matériaux de construction pour les décors et la main d'œuvre font toutefois l'objet d'une facturation spécifique, la plupart du temps sous forme d'ouverture de crédit auprès de la direction des studios.

ouvriers faute de documentation⁵⁴, est assez net en ce qui concerne les techniciens qui apparaissent au générique. Jean D'Eaubonne, décorateur pour les Établissements Jacques Haïk et qui avait travaillé à ce titre presque exclusivement dans les studios de Courbevoie entre 1930 et 1932⁵⁵, commence en 1933 à travailler pour d'autres producteurs et tourne ainsi dans six studios différents entre 1933 et 1936. De même, Lazare Meerson, pourtant sous contrat à l'année chez Tobis, multiplie les expériences dans d'autres studios en 1934 et 1935. Alors qu'il tourne entre 80 et 100 % de ses films dans les studios d'Épinay entre 1929 et 1933, ce chiffre tombe à 40 % en 1934, et en 1935, sur les trois films auxquels il participe, un seul, *la Kermesse héroïque*, est tourné chez Tobis. Cette instabilité croissante du personnel des studios met à mal le principe de la formation en interne qui prévalait jusqu'alors et qui permettait aux jeunes travailleurs d'apprendre leur métier au contact de professionnels chevronnés. Dans les conclusions de son rapport présenté en juillet 1936, Guy de Carmoy s'inquiète ainsi des conséquences néfastes d'une telle évolution :

[...] La disparition de maisons importantes [...] a eu pour conséquence regrettable de suspendre la formation des techniciens français. Les sociétés constituées pour la réalisation d'un seul film ne peuvent recourir à de bons techniciens sans les payer fort cher. Elles sont à plus forte raison incapables d'en former [...].⁵⁶

La crise des grandes maisons de production a également un impact direct sur les conditions de recrutement de leurs salariés. Les contrats à l'année tendent à disparaître et l'embauche à la semaine (pour les ouvriers) ou au film (pour les techniciens) à se généraliser. Ainsi Charles Vanel, qui bénéficiait d'un contrat annuel chez Pathé depuis 1930, mais n'avait tourné qu'un seul film pour Bernard Natan entre 1932 et 1934, doit poursuivre sa carrière sans cet avantageux filet de sécurité. Mais si la fin de son engagement n'altère en rien le parcours du célèbre comédien, cela peut parfois avoir des conséquences plus immédiates sur la carrière et la vie des travailleurs des studios. Lazare Meerson, salarié chez Tobis depuis le mois d'avril 1929, se voit signifier la fin de son engagement le 18 octobre 1935. Sans contrat, il se trouve privé de permis de travail sur le territoire français et rejoint précipitamment les studios de la London Film, dirigés par Alexander Korda, où il travaillera jusqu'à sa mort en mai 1938⁵⁷. Du côté des ouvriers, l'évolution se manifeste par des licenciements massifs pour compression de personnel de plus en plus fréquents. On voit ainsi, dans les fiches du personnel de la société Pathé,

54. Les fiches du personnel de la société Pathé, à partir de 1934-1935, permettent cependant de repérer un nombre croissant d'ouvriers ayant comme références un emploi similaire dans d'autres studios.

55. À l'exception des films produits par Haïk mais tournés dans d'autres studios (ses installations de Courbevoie ayant été partiellement détruites par un incendie et rendues inutilisables) : *la Douceur d'aimer* (1930) et *Azaïs* (1931) tournés aux Buttes-Chaumont et *la Ronde des heures* (1930) tourné à Billancourt.

56. Conclusions du rapport du Conseil National Économique sur l'industrie cinématographique, présenté par Guy de Carmoy, publié au *Journal Officiel* du 18 août 1936, p. 637.

57. Ses archives conservées à la Cinémathèque française contiennent plusieurs courriers (à Georges Lourau, directeur des Films Sonores Tobis en France, Alexandre Trauner ou Mme Pericioni, secrétaire au service de la comptabilité des studios) insistant sur le caractère « brusque et inattendu » de son départ pour Londres, l'obligeant à laisser toutes ses affaires et notamment sa documentation de travail dans son appartement parisien.

se multiplier les « entrées » et « sorties » pour des périodes parfois très brèves. Au lieu d'être affectés à l'entretien ou à la révision du matériel comme c'était le cas auparavant, les ouvriers sont débauchés à la moindre baisse d'activité, pour être réembauchés, parfois quelques jours plus tard, lorsqu'un nouveau tournage commence. Alphonse Rocher, électricien à Joinville, qui n'avait connu qu'une seule période de chômage de trois mois entre août 1931 et mars 1934, se trouve ainsi débauché quatre fois entre mars 1934 et août 1937 pour des durées allant de cinq jours à un mois et demi. Son collègue Paul Thévenin, également électricien, subit quant à lui pas moins de quatorze renvois successifs entre 1935 et 1938!⁵⁸ Seuls les employés des services administratifs (service de la comptabilité, secrétaires, standardistes, etc.) dont l'activité ne dépend pas directement des tournages en cours, semblent épargnés par ces licenciements à répétition. D'une manière générale, la précarité des ouvriers et techniciens des studios, si elle existait déjà aux débuts du parlant, devient plus criante avec le ralentissement et l'éparpillement de la production et cette menace permanente du chômage exacerbe les tensions sur un marché du travail très étroit.

À partir de 1933, dans un contexte de xénophobie latente et de crise de la production, l'arrivée de nombreux techniciens, tchèques, hongrois et surtout allemands dans les studios français ne tarde pas à susciter un mouvement de protestation, abondamment relayé dans certains organes de presse. Sous le titre « l'Invasion étrangère », *la Cinématographie française* dénonce, dès le mois de juin 1933 sous la plume de Lucie Derain, les conséquences néfastes de l'arrivée de ces techniciens sur l'emploi des « travailleurs nationaux » et fustige le comportement des étrangers déjà implantés qui faciliteraient l'accès aux studios pour leurs compatriotes. L'article dresse le tableau d'une industrie cinématographique française fragile, assaillie de toutes parts par une horde d'artistes et techniciens étrangers prêts à tout pour pénétrer le cœur de son système : le studio.

On peut consulter la liste des prochains films et les noms des collaborateurs techniques avec lesquels on les réalisera. On verra que les étrangers sont nombreux. Quand le metteur en scène est français, il y a toujours un ou deux aides, assistants ou opérateurs allemands, autrichiens, hongrois ou tchèques. Les grands chanteurs, les danseuses juives, les compositeurs de musique exilés, les opérateurs, scénaristes ou décorateurs renvoyés d'Allemagne, sont là, aux portes des studios prêts à entrer au moindre signe, à la plus petite fissure.⁵⁹

La presse cinématographique des années 1933-1934 regorge d'articles de cet acabit, à la xénophobie affichée teintée souvent d'antisémitisme, comme dans la série d'articles publiés par Pierre Malo dans *l'Homme Libre* et sous-titrés « la Maffia des studios »⁶⁰. Un grand défilé des Artisans Français du Film est organisé sur les Champs-Élysées le 24 mai 1934 pour interpeller les pouvoirs publics sur la situation

58. Archives de la Fondation Jérôme Seydoux Pathé, dossiers du personnel.

59. *La Cinématographie française*, n° 764 24 juin 1933, p. 45.

60. Pierre Malo publie dans *l'Homme Libre*, entre le 4 avril et le 24 juillet 1934, une série de dix-huit articles sur le cinéma français, sous-titrés « la Maffia [sic] des studios » dans lesquels il fustige pêle-mêle : la piètre qualité d'une cinématographie française aux mains de réalisateurs étrangers à la moralité douteuse, la naturalisation de ces mêmes réalisateurs, l'invasion des studios par les travailleurs étrangers, l'inefficacité des pouvoirs publics à endiguer le phénomène, voire leur complicité, etc.

des travailleurs du film. Plusieurs centaines de manifestants, escortés d'une dizaine de véhicules, sillonnent ainsi Paris de l'Étoile à la République, en arborant des banderoles sur lesquelles on peut lire entre autre : « Les travailleurs français du film crèvent la faim » ou bien encore « Peuple français, sauve le cinéma de ton pays ».

Mais au-delà de ces simples mouvements de protestation, l'hostilité à l'égard des travailleurs étrangers se manifeste par la création de nombreux syndicats de techniciens qui réclament une meilleure protection de la main d'œuvre française. La Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film, qui regroupe l'ensemble de ces syndicats et représente tous les corps de métiers du studio, se bat pour obtenir la délivrance de cartes de travail, mais surtout l'instauration puis l'application de quotas afin de limiter le pourcentage d'étrangers dans les studios⁶¹. Interpellant les pouvoirs publics à tous les niveaux (du Maire de Joinville-le-Pont au Ministre du travail), le Syndicat du Personnel français de la production cinématographique (appartenant à la FNSAFF) est même reçu par Bernard Natan qui, dans le cadre d'une « conversation amicale », leur assure son plus vif soutien, étant lui même « un des plus actifs défenseurs du cinéma français »⁶². La situation ne manque pas d'ironie quand on sait que Bernard Natan sera lui-même victime, dans les mois qui suivent, d'une campagne de presse violemment antisémite et xénophobe. Mais le décret du 23 avril 1933⁶³ prévoyant de limiter la proportion du personnel étranger dans les studios à 25 % pour les opérateurs, photographes et ingénieurs du son⁶⁴, à 10 % pour les figurants⁶⁵ et à 5 % pour le reste du personnel, ne semble pas satisfaire la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du Film. Ces syndicats renforcent leur action au cours de l'année 1934 allant jusqu'à demander la création d'un fichier et la publication des noms des personnels étrangers embauchés dans les studios français. Loin d'être cantonnées à quelques représentants d'une droite extrême, ces revendications discriminantes vis-à-vis des travailleurs étrangers émanent d'un large panel de professionnels du cinéma, toutes sensibilités politiques confondues, ce qui contribue à créer un climat de tension au sein des studios. Cette animosité croissante à l'égard des travailleurs étrangers tourne parfois à l'affrontement entre les membres d'une même équipe de travail, comme le raconte Henri Alekan à propos du tournage du film de Max Ophüls *la Tendresse* à l'automne 1935. Des propos antisémites prêtés à l'actrice principale Simone Berriau ayant fait le tour d'une équipe composée de nombreux techniciens étrangers de confession juive, le climat s'envenime au cours du tournage et Alekan de conclure : « Je n'avais pas prévu que la fin du film se déroulerait dans un exécrable climat de suspicion, de haines cachées. Deux camps s'affrontaient alors. Les xénophiles et les xénophobes, les philo-sémites et les anti-sémites »⁶⁶. Alexandre Trauner, dans sa correspondance avec Lazare Meerson, fait

61. Pour de plus amples développements sur ce point, voir dans ce volume l'article de Charles Boriaud.

62. *La Cinématographie française*, n° 804-805, 7 avril 1934, p. 10.

63. Décret d'application du 23 avril 1933 de la loi du 10 août 1932 sur la main d'œuvre étrangère publié en intégralité dans *la Cinématographie française*, n° 764, 24 juin 1933, pp. 107-108.

64. Le pourcentage initialement prévu est de 50 %, qui doit être ramené à 45, 35 puis 25 % dans un délai de 18 mois, par tranche de six mois.

65. Le texte prévoit un ajustement en fonction du nombre de figurants, soit : 10 % jusqu'à 100 figurants, 20 % de 101 à 300 figurants, et 25 % au delà de 300 figurants.

66. Henri Alekan, *op. cit.*, p. 17.

part, quant à lui, de ses difficultés administratives. À dix jours du début du tournage du film de Robert Siodmak, *Mollenard*, dont il signe les décors, la production menace de le remplacer par un technicien français et le ministère lui refuse le renouvellement de sa carte de travail qui arrive à expiration : « J'ai beaucoup embêtements avec la carte de travail. [...] Je cours beaucoup pour arranger ça et je ne suis pas sûr du résultat *[sic]*. À part de ça je suis assez bien vu partout. Seulement je m'embête à pleurer sur toutes ces difficultés que j'ai continuellement »⁶⁷.

Mais si la crise que connaît l'industrie cinématographique exacerbe les tensions au sein des studios, elle favorise également l'émergence de nombreux syndicats de techniciens et d'ouvriers, jusqu'à quasiment inexistantes⁶⁸. De taille souvent modeste, à l'image du Groupement des assistants opérateurs fondé en 1932, ou de l'Association des monteuses de films créée en juillet 1933, les syndicats de techniciens répondent à une logique purement corporatiste. En se regroupant par métiers, ils tentent de faire front commun face aux difficultés d'embauche et cherchent à créer des réseaux d'entraide, basés sur le partage de savoir-faire techniques, tout en contrôlant davantage l'accès à la profession. Certains syndicats créent ainsi des fichiers d'adhérents, régulièrement mis à jour, indiquant les références et les disponibilités de chacun, afin de pouvoir répondre aux besoins de la production et distribuer les emplois de manière plus équitable. Parallèlement à l'émergence de ces multiples associations de techniciens, un syndicat ouvrier voit enfin le jour en juillet 1934. Fondé par Robert Jarville (monteur), Charles Chézeau (peintre aux studios de Billancourt) et René Houdet (électricien aux studios de Neuilly) le Syndicat Général des Travailleurs de l'Industrie du film (SGTIF)⁶⁹ est affilié à la fédération de la chimie de la CGT et représente les travailleurs des studios, mais également ceux des laboratoires et des usines de fabrication de pellicule. Bien qu'ouvert, en théorie, à toutes les catégories de travailleurs (employés, techniciens et ouvriers), le SGTIF revendique nettement son ancrage prolétarien et reste longtemps composé essentiellement d'ouvriers, rejoints par quelques rares techniciens (opérateurs et monteuses pour la plupart). Sous l'impulsion de ces nouveaux groupements syndicaux, les questions du recrutement et des conditions de travail des ouvriers et techniciens des studios deviennent objet de préoccupation et de discussion. Dès le mois de novembre 1934, le tout jeune SGTIF⁷⁰

67. Médiathèque de la Cinémathèque française, fonds Lazare Meerson, 34 B11 « correspondance avec Trauner ».

68. Dans la liste des associations publiée dans *le Tout Cinéma* de 1931, on trouve deux syndicats de musiciens et compositeurs, une « section cinématographique » au sein de la Société française de Photographie, ainsi qu'une Amicale des régisseurs. Seuls les acteurs bénéficient d'un syndicat ancien et bien implanté dans les studios : l'Union des Artistes. Voir à ce sujet : Marie-Ange Rauch, *De la cigale à la fourmi, Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)*, Paris, Édition de l'Amandier, 2006.

69. Sur la fondation du SGTIF voir les travaux de Tanguy Perron, notamment le livret de l'exposition *Accords-Raccords-Désaccords – Syndicalisme et cinéma*, présentée aux Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis du 17 mai 2001 au 31 janvier 2002, également disponible en ligne : http://www.peripherie.asso.fr/patrimoine_activites.asp?id=105&idDossier=2; ainsi que sa biographie de Charles Chézeau dans Claude Penneret (dir.), *le Maitron - Dictionnaire Biographique, Mouvement ouvrier Mouvement social*, tome 3, de 1940 à mai 1968, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2007, pp. 314-315. Voir également Bertrand Nicolas, « Logique d'entreprise ou logique professionnelle ? Pratique syndicale des ouvriers du cinéma », dans Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage (dir.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995), regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997.

70. Alors désigné comme « Syndicat Général du Cinéma ».

formule ses revendications et pose les bases du combat qui aboutira à la signature de la première convention collective du cinéma en juin 1936. Les principales réclamations concernant les studios portent sur la suppression des heures supplémentaires et l'application de la loi des 48 heures, de meilleures conditions d'hygiène et de sécurité, la mise en place de contrats-types pour toutes les catégories de travailleurs⁷¹ et la création d'un office paritaire de placement. Des revendications concernant la revalorisation de la grille des salaires commencent également à émerger au début de l'année 1935 et, en août de la même année, on assiste aux premières grèves sporadiques dans les studios. Suite à la décision prise par la direction de Pathé d'abaisser de 5 % le salaire des projectionnistes de son circuit parisien, une grève est déclenchée dans une trentaine de salles, suivie dès le lendemain par une partie des ouvriers des studios de Francœur et Joinville. Ces derniers, bien que n'étant pas directement concernés par ces baisses de salaires, tiennent à assurer les projectionnistes de leur solidarité et obtiennent satisfaction : Pathé renonce à son projet et s'engage à ne pas licencier les grévistes un temps menacés⁷². Limité dans le temps et n'ayant eu aucun impact significatif sur la production, ce premier conflit n'a pas eu un fort retentissement. Il est malgré tout représentatif d'un état d'esprit nouveau qui s'installe petit à petit parmi les travailleurs du film. De plus en plus consciente de son unité et de son pouvoir de pression, une classe ouvrière des studios émerge progressivement et si sa voix n'est pas encore relayée dans la presse corporatiste en cet été 1935, c'est elle qui sera le fer de lance des grèves d'occupation des studios quelques mois plus tard.

1936-1939 : le temps de la lutte ou l'émergence d'une véritable classe ouvrière des studios

Alors que l'agitation sociale monte dans tout le pays depuis un mois, le mouvement de grèves de l'industrie cinématographique débute le 2 juin aux usines de tirages CTM de Gennevilliers et s'étend dès le lendemain aux usines et studios Éclair d'Épinay ainsi qu'aux studios Pathé de la rue Francoeur. Le 4 juin au matin, les ouvriers des studios Pathé-Cinéma de Joinville et Gaumont des Buttes-Chaumont débrayent à leur tour et l'après-midi le mouvement s'étend aux studios de Billancourt, Neuilly et Courbevoie⁷³, interrompant en l'espace de quelques heures l'ensemble de la production. Le 4 juin au soir, tous les studios – à l'exception des studios Paramount de Saint-Maurice⁷⁴ – et toutes les usines de tirages de la région parisienne sont donc en grève, occupées par leur personnel.

Avant même la signature des accords de Matignon (le 7 juin) et la nouvelle loi sur les conventions collectives adoptée le 24 juin, les délégations ouvrières, menées par Robert Jarville, secrétaire

71. Un contrat-type pour les comédiens, élaboré par l'Union des Artistes et approuvé par la Chambre syndicale française de la cinématographie, existe depuis le 15 juin 1933.

72. « Contre la diminution des salaires dans les studios », *le Spectacle*, n° 112, août 1935, p. 3.

73. Les studios Tobis d'Épinay et François 1^{er} étaient fermés au moment où les grèves ont éclaté et ne sont donc pas occupés par le personnel.

74. Aucun tournage n'est en cours en juin 1936, mais le personnel permanent en poste décide de ne pas suivre le mouvement de grève.



Le studio de Billancourt en grève, 1936.
(Charles Chézeau, debout au centre du groupe, chemise blanche et cravate sombre).

général du SGTIF, entament les négociations avec les représentants de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie⁷⁵. Les discussions portent sur deux volets distincts : les revendications dites « philosophiques »⁷⁶ d'une part (instauration de délégués ouvriers dans les usines et

75. Concernant la loi sur les Conventions collectives et ses usages, voir Claude Didry « La convention collective en 1936, les deux registres d'une institution légale dans les conflits sociaux du Front populaire », actes du colloque *Construction d'une Histoire du droit du travail* des 20 et 21 septembre 2000 à Aix-en-Provence, dans *Cahiers de l'IRT*, Aix-en-Provence, n° 9, avril 2001 et Laure Machu, « Les syndicats ouvriers et le droit des conventions collectives : l'exemple de la loi du 24 juin 1936 » actes du colloque *Pratiques syndicales du Droit*, à Montreuil, les 11 & 12 mai 2011 organisé par le Centre d'histoire sociale du xx^e siècle et l'Institut CGT d'Histoire sociale, disponibles en ligne : cgtdevoteam.free.fr/doc/Livre-preactes-session4.pdf

76. Selon l'expression employée par les délégués ouvriers et utilisée entre autre dans le rapport adressé à Messieurs Mauger et Coutant, syndics de la société Pathé-Cinéma sur le déroulement des grèves, Archives de la Fondation Jérôme Seydoux – Pathé, HIST B49, dossier « grèves de 1936 ».

studios, reconnaissance du droit syndical, suppression des heures supplémentaires et du travail de nuit, réglementation des conditions d'embauche) et les revendications salariales d'autre part. Enfin, après deux longues semaines de débats, un accord provisoire intervient dans la nuit du 17 au 18 juin et le travail peut reprendre dans les studios le 18 juin à 13 heures. Quelques jours supplémentaires de négociations sont nécessaires pour arriver à la signature définitive, le 23 juin 1936, du « contrat collectif du travail des usines de tirage et des studios » qui « règle les rapports entre employeurs et ouvriers des studios des usines de tirage de la région de Seine et Seine-et-Oise ».

Au-delà des acquis considérables que représente la signature de la convention collective, cette grève d'occupation constitue un temps fort, un moment fondateur dans l'émergence d'une classe ouvrière des studios. Pendant plus de deux semaines, les ouvriers occupent leur outil de travail, discutent, mangent, dorment, vivent au studio. Des dortoirs de fortune sont aménagés sur les plateaux et dans les loges. Le comité de grève assure le ravitaillement, aidé parfois par la générosité des commerçants du quartier, et dans certains studios un roulement est mis en place pour permettre aux pères de famille de rentrer chez eux un soir sur deux. Enfin, des distractions sont organisées : jeux de ballon, danses, spectacles et projections de films, souvent avec le soutien de quelques vedettes et techniciens. Lucie Derain précise ainsi dans *la Cinématographie française* que dans les studios Pathé de Joinville « la projection de films, à l'exception de tous films à caractère politique, est faite tous les jours à partir de 15h. Il y a même un théâtre installé dans le studio E, avec collaboration des ouvriers, bénévoles acteurs et même d'acteurs professionnels dont on [lui] tait soigneusement les noms »⁷⁷.

Largelement soutenue, voire initiée par les représentants du SGTIF, l'occupation des studios est en effet avant tout le fait des ouvriers. Aucun acteur, aucun technicien de renom ne semble avoir participé ouvertement au mouvement, tout au plus y ont-ils apporté un soutien discret. Henri Alekan, qui suit de près le mouvement et participe aux activités du groupe « Mai 36 » en allant projeter des films dans les entreprises en grève, indique qu'il se rendait chaque jour aux portes des studios occupés pour prendre des nouvelles de la situation. Étonnamment, la plupart des cadres de la production semblent avoir vécu les événements en observateurs, attentifs ou agacés, certains ne se sentant visiblement pas concernés... Rares sont en effet les acteurs, réalisateurs ou techniciens qui évoquent dans leurs mémoires ce moment particulier de la vie des studios. Si quelques-uns, comme Jean Renoir ou le producteur Pierre Braunberger, affichent leur sympathie pour le mouvement, d'autres, plus nombreux, semblent vivre cette occupation comme un épiphénomène avec lequel il fallait bien composer. Roger Richebé évoque brièvement ces semaines de juin en ces termes : « 1936 ce fut aussi, certains ne l'ont pas oublié, l'année des occupations d'usines. Nos studios le furent sur ordre de la CGT. Le personnel respecta la consigne à son corps défendant, mais mes relations avec lui ne se dégradèrent pas pour autant, elles étaient et restèrent excellentes »⁷⁸. Marcel Lathière, alors tout jeune employé des services administratifs au studio Francoeur, envoyé par le comité de grève dans les rues de Montmartre pour faire la quête en faveur des grévistes semble vivre cette occupation comme un pensum : « Ainsi, les journées étaient-elles

77. Lucie Derain, « La grève des studios », *la Cinématographie française*, n° 919, 13 juin 1936, p. 10.

78. Roger Richebé, *op. cit.*, p. 116.

longues. [...] Je ne partageais la vie commune des grévistes que lorsque je ne pouvais faire autrement. Je m'étais apporté dans mon bureau du 4^e étage, loin des deux plateaux, phonographe, disques 78 tours et différents livres, afin de meubler ces longues heures d'inactivité»⁷⁹. La grève, déclenchée par les peintres, menuisiers, machinistes, électriciens est donc restée jusqu'au bout un combat de la classe ouvrière des studios, auquel les autres catégories professionnelles n'ont que très marginalement participé. Jean Renoir, quelques mois après les événements, se félicite ainsi des améliorations des conditions de travail dans les studios : « Et tout cela grâce à qui, grâce aux ouvriers. C'est leur action qui a amené cette amélioration dans nos conditions de travail et si nous autres, gens du personnel artistique, devons avoir une attitude vis-à-vis d'eux, ce ne peut être que le regret de ne pas avoir plus énergiquement appuyé leur action qui aurait dû être notre action commune »⁸⁰.

Tout en donnant une cohésion à la classe ouvrière des studios, les grèves de juin 1936 ont donc contribué dans un premier temps à creuser le fossé entre techniciens et ouvriers du film. Afin d'éviter une scission profonde, le SGTIF tente, dans les mois qui suivent le conflit, de convaincre les techniciens et employés des services administratifs de se joindre au mouvement. Sous le titre évocateur « Nous voulons être unis », Charles Chézeau, secrétaire général adjoint du SGTIF, publie en décembre 1936 une tribune dans laquelle il met en avant la nécessité de ne pas opposer les différents corps de métiers du cinéma. « L'industrie cinématographique est collective par excellence, écrit-il. [...] Nous ne pensons pas qu'il puisse y avoir une différence, si ce n'est technique, entre l'opérateur et son assistant pas plus qu'entre l'assistant, le décorateur et les ouvriers »⁸¹. Le combat semble porter ses fruits puisqu'à l'été 1937, environ 600 techniciens ont rejoint les rangs du « Syndicat-Jarville » qui au terme d'après négociations internes et au nom de l'unité syndicale, rejoint en janvier 1938 la Fédération du spectacle. Initié par les catégories professionnelles les plus défavorisées en terme de salaires et conditions de travail, le mouvement de protestation touche peu à peu l'ensemble des travailleurs des studios. Entre juin 1936 et novembre 1937, plusieurs conventions collectives sont ainsi signées afin d'étendre les acquis sociaux à l'ensemble des travailleurs des studios, sur l'ensemble du territoire.

Les conventions collectives de 1936-1937 : un premier pas vers la réglementation du travail en studio.

Entre juin 1936 et décembre 1937, pas moins de cinq conventions collectives voient le jour afin de règlementer les conditions de travail et de rémunération de l'ensemble des travailleurs des studios. La première, calquée en de nombreux points sur le modèle de la convention collective de la métallurgie, est signée le 23 juin 1936 entre les représentants du SGTIF et la Chambre Syndicale des Industries

79. Marcel Lathière, « Appelez-moi Lathière ! » Paris, Artna, 2007, p. 209.

80. Jean Renoir, « Un tout petit caillou », *le Travailleur du film*, deuxième année - nouvelle série, n° 3, 22 décembre 1936, pp. 1-2.

81. Charles Chézeau, « Nous voulons être unis », *le Travailleur du film*, deuxième année - nouvelle série, n° 3, 22 décembre 1936, pp. 1 et 4.

Techniques de la Cinématographie ; elle règlemente le travail des ouvriers des usines et studios de Paris et sa région. Les personnels administratifs des maisons Gaumont et Pathé bénéficient à leur tour d'une convention datée des 14 et 17 décembre 1936⁸². Enfin, le 15 novembre 1937, après plus de cinq mois de discussions, les conventions collectives des techniciens et membres du personnel de la production ainsi que celle des « artistes cinématographiques » et « artistes de complément »⁸³ (à l'exclusion des artistes de chœur et des figurants)⁸⁴ sont enfin ratifiées. Bien que différentes dans leur forme, ces conventions mettent l'accent sur trois éléments identiques : la reconnaissance du droit syndical, la durée du travail et les niveaux de rémunération. Si le premier volet, détaillant les modalités d'exercice du droit syndical au sein des studios, est repris de manière analogue dans chacune des conventions et ne semble pas poser de difficulté particulière, la question fondamentale du temps de travail s'avère beaucoup plus délicate. C'est en effet sur ce point que se concentrent les attentes des ouvriers et que les divergences avec les techniciens et acteurs sont les plus marquées. La semaine de 40 heures, mais également la suppression des heures supplémentaires, du travail le dimanche ou du travail de nuit, qui constituent aux yeux des ouvriers des studios une victoire considérable, sont assorties, dans les conventions collectives des techniciens et des artistes-interprètes de nombreuses dérogations, rendant leur application fort aléatoire. En effet, prenant en compte la dimension artistique du travail des acteurs et techniciens qui, à la différence des équipes d'ouvriers, ne sont pas interchangeables, les conventions collectives de novembre 1937 prévoient une série de mesures permettant un recours aux heures supplémentaires, le déplacement du repos hebdomadaire du dimanche à un autre jour à la convenance de l'employeur ou les journées continues pour les tournages en extérieur si les conditions (météorologiques ou autre) le nécessitent. Déjà pris en considération dans le contrat collectif du 23 juin 1936, qui prévoit d'octroyer une prime à l'ancienneté à tout ouvrier ayant effectué un minimum de 181 journées de travail dans l'année écoulée, le caractère intermittent du travail en studio est particulièrement mis en avant dans les conventions de décembre 1937. En effet, par la nature même de leur travail, les artistes, techniciens et personnels de la production ne peuvent concevoir leur activité sur une base annuelle et sont contraints de fonctionner sur une logique de projet. Leur convention collective prend donc en compte cette spécificité. C'est d'ailleurs durant cette même année 1936 qu'est instauré un régime de « salarié intermittent à employeurs multiples » pour les techniciens et cadres du cinéma, prélude au statut actuel d'intermittents du spectacle. Étroitement corrélée à la reconnaissance du caractère intermittent du travail en studio, la question des conditions d'embauche et de licenciement constitue également un point délicat des négociations. Après un débat houleux entre les signataires de la première convention, la liberté d'embauche est finalement accordée aux employeurs, qui pourront choisir de faire appel aux syndicats ou de

82. Convention collective GFFA du 14 décembre 1936 et Convention collective Pathé du 17 décembre 1936, Archives Nationales Fonds F22 (travail et sécurité sociale) dossier 1691. La convention Gaumont du 14 décembre ne concernant que le personnel des départements de la Seine et de la Seine-et-Oise, un accord d'extension est signé le 2 août 1937 entre la direction de la société GFFA et une délégation du personnel des studios de la Victorine. Quelques modifications ont été apportées, concernant notamment les barèmes des salaires (indexés sur le coût de la vie dans le département).

83. On entend par artiste de complément les acteurs n'ayant à prononcer par cachet qu'un maximum de 25 mots !

84. Convention collective du 15 novembre 1937, Archives Nationales Fonds F22 (travail et sécurité sociale), dossier 1679.

recourir à l'embauchage direct. Il est par ailleurs prévu de mettre en place des bureaux paritaires de placement et les préavis de congés font désormais l'objet d'une réglementation précise tout particulièrement pour les techniciens et acteurs qui sont désormais tenus de rester à disposition de la production à l'expiration de leurs contrats, pour une durée qui ne saurait néanmoins dépasser 25 % de la durée de l'engagement. Du côté des revendications salariales, les conventions collectives du cinéma ne se démarquent pas de l'ensemble des industries françaises et suivent l'article 4 des accords de Matignon qui prévoit une revalorisation des rémunérations allant de 7 à 15 % pour les plus bas salaires. En instaurant pour la première fois des règles précises concernant les conditions d'embauche, les rémunérations et le temps de travail, cet ensemble de textes constitue une base solide sur laquelle les travailleurs du film pourront désormais s'appuyer pour faire valoir leurs droits et limiter les abus souvent constatés dans cette industrie.

Mais si dans la plupart des industries françaises, les grèves d'occupation du printemps 1936 ont marqué un point d'orgue dans la mobilisation des travailleurs, il semble que, dans l'industrie cinématographique, elles aient davantage donné le coup d'envoi à un mouvement de revendications qui ne cesse de s'amplifier par la suite. Entre le printemps 1936 et la mobilisation générale de l'été 1939 qui interrompt momentanément la production, on assiste à un développement considérable de l'activité syndicale au sein des studios. Non seulement les effectifs des syndicats existants ne cessent d'augmenter, mais des groupements entre syndicats sont opérés afin de rationaliser et de renforcer leur action. Bien que leurs conceptions de l'industrie cinématographique et leurs positionnements idéologiques divergent fortement, la plupart des syndicats - SGTIE, Union des Artistes, Syndicat Professionnel des employés du film et même la Fédération Nationale des Syndicats d'Artisans Français du film – décident de s'affilier à la CGT dans les semaines ou les mois qui suivent la grève. Cette intensité de la vie syndicale est largement relayée par la presse corporative, et *la Cinématographie française* publie le 26 décembre 1936, pour la première fois, un bilan de l'activité syndicale du cinéma pour l'année écoulée⁸⁵. À peine les premières conventions signées, le conflit se porte sur la semaine des 40 heures. Bien qu'inscrite officiellement dans les textes, la mesure soulève en effet de nombreuses critiques et sa mise en œuvre s'avère difficile. « Quarante heures dans la production ? Ce serait pour le métier une folie définitive »⁸⁶ s'emporte P. A. Harlé, rédacteur de *la Cinématographie française*, relayant ainsi le point de vue de la majorité des cadres dirigeants de la production française. L'argument principal mis en avant par les détracteurs de la mesure est qu'il n'est pas concevable de vouloir encadrer de façon arithmétique le travail de création. En d'autres termes, la production cinématographique est une industrie à part : on ne réalise pas un film comme on fabrique des voitures ! Durant près de trois ans, la bataille pour l'application des 40 heures dans les studios est menée par les syndicats ouvriers et fait l'objet de joutes dans la presse entre partisans et opposants allant jusqu'à nécessiter l'arbitrage du Ministre du travail⁸⁷ ou de la présidence du

85. « Le bilan d'une année d'activité syndicale au service du cinéma », *la Cinématographie française*, n°947, 26 décembre 1936, pp. 76-77.

86. *La Cinématographie française*, n°932, 12 septembre 1936, p. 13.

87. Des négociations entre délégués patronaux et ouvriers des studios, usines et laboratoires se déroulent au début du mois de février 1937 au Ministère du travail afin d'essayer de trouver un terrain d'entente pour l'application de la loi des 40 heures dans la profession.

Conseil⁸⁸. Les souvenirs de la script Jeanne Witta-Montrobert sur le tournage de *Quai des Brumes* en janvier 1938 illustrent parfaitement cette focalisation des tensions autour de l'application des 40 heures et le rapport de force qui s'instaure entre producteurs et ouvriers :

Quai des Brumes était le premier film sur lequel je travaillais en France depuis la mise en place de la semaine de quarante heures. On allait enfin respirer et croire à un rythme plus ou moins normal ; à dix-neuf heures trente, les ouvriers couperaient l'électricité, et seuls les balayeurs occuperaient les studios le samedi. Nous-mêmes, les techniciens, allions découvrir les week-end. Hélas, les producteurs ne l'entendaient pas ainsi. Puisque les ouvriers se montraient fermement décidés à faire respecter les quarante heures en studio, il suffisait de prévoir une journée de travail en extérieurs. C'est ainsi que Schiffrin, directeur de production, nous proposa le rachat du samedi⁸⁹.

La réduction et l'encadrement du temps de travail n'est cependant pas le seul point délicat et ce sont les conventions collectives dans leur ensemble qui peinent à être appliquées. Certes, les questions d'hygiène et de sécurité font l'unanimité et donnent lieu à des aménagements immédiats (éclairage, chauffage, aération et équipement sanitaires des locaux), mais le respect du droit syndical ou la réglementation de l'embauche et des licenciements constituent des points de friction permanents entre la direction et le personnel. Si certains studios, disposant d'un personnel nombreux et fortement syndiqué comme c'est le cas à Joinville ou à Billancourt, parviennent à faire appliquer à peu près correctement les nouvelles règles, l'arbitraire et la loi du producteur règnent encore dans les petites structures, dans lesquelles les ouvriers et techniciens n'ont pas les moyens de se mobiliser. René Houdet, membre fondateur du SGTIF et peintre au studio de Neuilly, évoque ainsi la « tâche ingrate » des responsables syndicaux des petites structures : « autour de lui peu de camarades, [...] il n'y a guère qu'une section de "volants", instabilité syndicale dans l'instabilité du travail, amoindrissement de ce fait du potentiel de résistance aux attaques et pourtant!... Ils résistent »⁹⁰.

Ce quotidien des travailleurs du film, fait de tensions et de négociations permanentes pour faire valoir leurs revendications et obtenir l'application des conventions collectives, se double d'un phénomène nouveau : les grèves de solidarité. Extrêmement rares avant le printemps 1936, les grèves et débrayages ponctuels pour appuyer les revendications des salariés d'un studio voisin se multiplient, confirmant s'il en était besoin l'existence d'une véritable communauté des travailleurs des studios. Le 21 décembre 1937, une grève sur le tas est déclarée aux studios Tobis d'Épinay pour protester contre la tentative de la direction de faire signer à des ouvriers des contrats d'engagement individuels afin de contourner les dispositions de la convention collective. Immédiatement, une grève de solidarité est

88. La chambre syndicale des producteurs de films adresse ainsi une lettre au président du conseil, le 21 janvier 1937, afin d'obtenir son arbitrage sur un différent qui l'oppose au SGTIF dans l'interprétation d'un décret d'application concernant le temps de travail dans l'industrie du livre qui serait, selon lui, applicable aux studios de prises de vues ! Lettre intégralement reproduite dans *la Cinématographie française*, n°951, 23 janvier 1937, p. 5.

89. Jeanne Witta-Montrobert, *la Lanterne magique, mémoires d'une script*, Paris, Calmann-Lévy, 1980, p. 108.

90. René Houdet, « Deux problèmes », *le Travailleur du film*, deuxième année - nouvelle série, n°13, avril 1938, p. 1.

lancée dans les studios de Billancourt, chez Gaumont ainsi que dans les laboratoires CTM et Éclair⁹¹. Après deux jours d'occupation, la police fait évacuer, à la demande du directeur, les trente grévistes qui occupaient les studios Tobis et le travail reprend dans l'ensemble des studios en grève dans la journée du 23, le mouvement se soldant par un échec des revendications ouvrières. Sans aller jusqu'à l'arrêt total du travail et l'occupation des locaux, de nombreux mouvements similaires éclatent régulièrement, souvent sous la forme de débrayages ponctuels de quelques heures, voire de quelques minutes. La mobilité croissante des ouvriers et techniciens, si elle rend plus difficile l'essor des cellules syndicales, développe paradoxalement leur sentiment d'appartenance à un même groupe, à une communauté de destin, et renforce d'autant leur détermination.

Marquée par une baisse constante de la production et un chômage croissant qui exacerbe les tensions sur le marché du travail, la période 1936-1939 constitue malgré tout une période de progrès social pour les travailleurs des studios. Au-delà des temps forts que représentent les grèves d'occupation de juin 1936 et la mise en place des conventions collectives, les ouvriers et techniciens du film sont désormais animés par un désir profond de défendre collectivement leurs emplois, leurs savoir-faire et leurs conditions de travail. Comme l'écrit la scripte Jeanne Witta-Montrobert : « Si les grèves, les manifestations, l'enthousiasme du début se sont taris, il reste du bouillonnement une lutte qu'il me faut mener presque chaque jour »⁹².

De l'euphorie des débuts du parlant à la crise de la production, la situation des travailleurs des studios connaît entre 1930 et 1939 des périodes d'optimisme et des revers de fortune. Mais au-delà de ces fluctuations, grâce même, pourrait-on dire, à ces oscillations de l'activité de l'industrie cinématographique, les ouvriers et techniciens du cinéma prennent progressivement conscience de leur unité et de la nécessité de défendre collectivement leurs intérêts, indépendamment des aléas de la production. Initialement louée avec les plateaux et le matériel, la main-d'œuvre des studios sort progressivement de l'ombre pour faire entendre sa voix. En luttant pour obtenir des conditions de travail acceptables, les peintres, les électriciens ou les habilleuses des studios revendiquent leur droit à exercer correctement leur métier et entendent ainsi que soit enfin reconnu leur rôle dans le processus de création de l'œuvre cinématographique.

91. « Une protestation utile », *le Travailleur du film*, deuxième année – nouvelle série, n°12, décembre 1937, p. 1 et « Échec de la grève des studios », *la Cinématographie française*, n°1001, 7 janvier 1938, p. 9.

92. Jeanne Witta-Montrobert, *op. cit.*, p. 103.